

AISTHESIS

Scoprire l'arte con tutti i sensi

RIVISTA VOCALE ONLINE

DEL MUSEO TATTILE STATALE OMERO WWW.MUSEOOMERO.IT

NUMERO 14 - ANNO 6 - DICEMBRE 2020

MUSEO TATTILE STATALE OMERO

Promuove e diffonde studi e ricerche sulla percezione sensoriale e l'accessibilità ai beni culturali



SOMMARIO

ACCESSIBILITÀ: EMPATIA, ISPIRAZIONE **2**

Intervista di Annalisa Trasatti ad Antonio Espinosa, direttore Villamuseu

**LA FRUIZIONE ARCHITETTONICA E LE NEURO-SCIENZE: L'EMPATIA DEGLI SPAZI
ANTICHI E MODERNI** **5**

di Maria José Luongo

**LA REGGIA DI CASERTA MUSEO VERDE: PATRIMONIO STORICO ARTISTICO E
PAESAGGISTICO PER LO SVILUPPO SOSTENIBILE DELLA SOCIETÀ** **8**

di Tiziana Maffei

Direttrice della Reggia di Caserta

ACCESSIBILITÀ: EMPATIA, ISPIRAZIONE

Intervista di Annalisa Trasatti ad Antonio Espinosa, direttore Villamuseu

1. Gent.mo dott. Espinosa, quale è stato il suo percorso formativo e professionale e a che punto ha incontrato il tema dell'accessibilità?

Come studente universitario di archeologia negli anni '80 ero stravagante: non desideravo provare il brivido di scavare tra le culture del passato, ma quello di raccontarle alla gente.

Dal 1995 sono direttore del Servizio di Archeologia e Musei di Vilajoiosa, oggi Vilamuseu. Nel 1997 sono diventato professore associato presso l'Università di Alicante, dove ho insegnato materie riguardanti i musei e il turismo. Ho studiato a fondo la museologia: non volevo essere uno di quegli archeologi direttori di musei spagnoli a cui interessano solo le collezioni e la loro ricerca, ma poco il pubblico.

Proprio l'empatia è l'ingrediente segreto, ma essa da sola non è sufficiente: c'è bisogno dell'ispirazione, e a volte diviene banale. Un giorno, seduti a tavola per mangiare, mia moglie, Paula, mi ha suggerito: perché non rendi accessibile il museo? "È una buona idea, ci penserò", le ho risposto, non molto convinto: avevo già troppe preoccupazioni. Ma il giorno dopo ho accettato la sfida con entusiasmo e questi ultimi 25 anni hanno dato grandi soddisfazioni.

Quindi dico sempre ai miei studenti che quando hanno o gli danno un'idea, non importa quanto ambiziosa o difficile possa sembrare, non devono scartarla subito. Dico loro di pensarci due volte, perché a volte quelle idee possono cambiarti la vita e persino aiutarti a cambiare il mondo intorno a te.

2. Come ha conosciuto il Museo Omero e cosa lo ha colpito di questa realtà italiana?

Chi non conosce il Museo Omero? Se sei nell'ambiente dei musei accessibili, è uno dei grandi fari. Parlo continuamente ai miei colleghi del mio soggiorno lì nel 2017, della loro eccellenza nella museografia tattile e nei contenuti online. È un onore che la rivista "Aisthesis" mi abbia offerto un posto in questa avventura.

Il mio rapporto con il Museo Omero - in particolare con Aldo Grassini, Annalisa Trasatti e Andrea Socrati - è di ammirazione, ma anche di scambio di esperienze. Ci chiamiamo, ci invitiamo ad eventi e collaboriamo a progetti insieme. Di recente abbiamo riflettuto insieme in videoconferenza sul tatto nei musei nell'epoca del Covid-19, e loro hanno dato un prezioso contributo al nostro progetto di Accessibilità Aumentata, che è in attesa di due premi internazionali.

Lo staff del Museo Omero mi ha colpito per la semplicità e l'umanità, nonché per la straordinaria empatia; delle esposizioni, poi, la naturalezza con cui l'accessibilità tattile inonda tutto. È un museo con un'anima. E non c'è niente che mi impressiona di più.

3. Lei da anni è membro del Comitato permanente del [Congresso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio](#). Di cosa si tratta, quali sono gli obiettivi e le iniziative?

Sono entrato a farne parte nel 2016. Attualmente insieme a Almudena Domínguez, Juan García-Sandoval e Jesús Pedro Lorente.

È iniziato nella regione della Murcia nel 2010. Ogni edizione si concentra su un tema di attualità relativo ai musei accessibili: responsabilità sociale (Huesca, 2014), turismo (Alicante-Vilajoiosa, 2016), formazione (Lisboa-Batalha, 2017), pianificazione e contenuto (Barcellona, 2018) o partecipazione sociale (San Paolo, 2019). Nei prossimi anni si svolgerà in altri paesi del mondo per fungere da punto di incontro e di scambio per diversi modelli e pratiche.

4. Lei oltre che un esperto in materia è soprattutto il Direttore di un giovane museo, Vilamuseu, il Museo di Vilajoiosa, progettato e allestito in maniera totalmente accessibile. E' stato importante progettarlo per tutti? Ci racconti come è andata...

È stato creato nel 1973 e nel 2017 è stato trasferito in una nuova sede. Avevamo appena coordinato il [Manuale sull'accessibilità e l'inclusione nei musei](#) e avevamo un Piano Museale molto impegnativo in termini di accessibilità.

L'architetto Tomás Soriano si è focalizzato sull'usabilità. Vilamuseu è diventato un modello di inclusione riconosciuto a livello internazionale dalla Design For All Foundation e da Ibermuseums. Questo riconoscimento ci spinge a cercare sempre più la perfezione.

Il nostro standard include linguaggio dei segni, linguaggio semplice, pittogrammi, sottotitoli e descrizioni audio; infissi e arredi accessibili e decine di modellini, repliche e originali da poter toccare. Ogni anno organizziamo corsi di formazione specifici.

5. Qual' è l'attuale situazione dell'accessibilità museale e dell'arte in Spagna? Ci sono partner, studi o ricerche degni di essere segnalati?

Juan García Sandoval ed io abbiamo appena pubblicato un [articolo sulla legislazione, la standardizzazione e la formazione](#) riguardante l'accessibilità nei musei in Spagna negli Atti del 4° Congresso. Si sono fatti molti progressi negli ultimi 30 anni, ma la mancanza di una normativa sanzionatoria sull'accessibilità ne lascia l'applicazione alla buona volontà di ogni museo.

Spiccano le azioni condotte dalla [Generalitat della Catalogna, dal Consiglio provinciale e dal Comune di Barcellona](#), con reti come Apropa. Culture o il [Grup de Treball Museus i Accessibilitat](#). Anche musei come il Tiflológico de la ONCE, il Prado o il Thyssen a Madrid; il Marítim di Barcellona; la Rete Museale Provinciale di Lugo; il [Museo Picasso e altri di Malaga](#); il MURAM di Cartagena y el Museo de Bellas Artes de Murcia; Vilamuseu e il Marq a Vilajoiosa e Alicante; o il Museo di storia di Manacor, tra gli altri.

Il Ministero della Cultura ha lanciato nel 2015 il [Piano Musei + Sociale per i musei statali](#).

Il [Consorzio MUSACCES](#) ha organizzato nel 2019 a Madrid il Congresso Internazionale «Il museo per tutti: arte, accessibilità e inclusione sociale» ([La XX Conferenza Internazionale Galiziano-Portoghese MINOM-ICOM](#) (Lugo, 2020) è una buona riflessione sul fatto che l'inclusione non è solo una questione di disabilità, ma anche una questione di cultura, di genere, di diversità sessuale, di età o di sostenibilità.

LA FRUIZIONE ARCHITETTONICA E LE NEUROSCIENZE: L'EMPATIA DEGLI SPAZI ANTICHI E MODERNI

di Maria José Luongo

Nel **1972 vengono edificate 55 città** destinate a cristallizzarsi in una dimensione senza spazio e senza tempo. Non ci sono mattoni: rami, foglie, biforcazioni delle vie, cielo a sprazzi e nubi sono frutto della penna dello scrittore **Italo Calvino**, che immagina un dialogo fitto e incessante tra Marco Polo e l'imperatore dei tartari Kublai Khan.

Quelle raccontate dal viaggiatore veneziano, non sono solo città che si guardano con gli occhi, ma anche con la memoria, il desiderio, i sogni, i segni, gli scambi. Non solo metafore architettoniche, ma sensoriali. Calvino le definisce "Città Invisibili", eppure esse, oltre ad essere abitate, ci abitano. Le città di Calvino, lungi dall'essere astrazioni mentali, sono "cose vere", impressioni tattili, paesaggi, passioni, atmosfere, corpi, acqua, luce, suono.

Nel 300 a.C. **Marco Polo** avrebbe potuto visitare solo le città percepibili con gli occhi: in quegli anni Aristotele definiva la visione il più nobile tra i sensi umani perché, in virtù dell'immaterialità del tipo di conoscenza che garantisce, è la migliore approssimazione possibile dell'attività della mente.

L'occhio come centro del mondo percettivo esemplifica la visione disincarnata del soggetto cartesiano, il cui solipsismo separa la mente del corpo, il soggetto dall'oggetto, l'io dal tu. Ma se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico ci sarebbe precluso.

Da questa considerazione nasce la critica di Mallgrave e di Pallasmaa all'architettura contemporanea, incapace di progettare costruzioni a misura d'uomo in virtù dell'esagerato predominio attribuito a criteri formali e "purovisibilisti".

L'architettura va inquadrata, invece, in una prospettiva multidisciplinare che unisce antropologia, storia, filosofia, estetica, biologia e neuroscienze. Questo permette di dare

finalmente una risposta empirica al quesito sollevato da Wolfflin nel 1886 quando si chiedeva perché proviamo emozione davanti ad un tempio greco.

Si può concepire lo stupore e il senso di elevazione trasmessoci dalla contemplazione di un tempio dorico in puri termini visivi? Si può divorziare l'esperienza estetica dalla nostra quotidiana esperienza motoria e tattile della realtà?

Recenti studi di laboratorio hanno dimostrato che questi aspetti convivono e non possono essere separati, in quanto siamo esseri dotati di un corpo che ci insegna cosa sia il peso, la contrazione, la forza.

I **Greci** nel costruire i templi non hanno considerato solo l'impatto visivo, ma hanno realizzato edifici "empatici" in grado di coinvolgere tutti i sensi del fruitore. In questo senso il tempio greco è un luogo accessibile a tutti perché multisensoriale. Un forte impulso a questo approccio bio-culturale è stato dato dalla scoperta dei neuroni specchio, che ci consegna una nuova nozione di intersoggettività neurobiologicamente fondata e connotata come intercorporeità.

Le **neuroscienze cognitive** hanno dimostrato che alcune delle regioni cerebrali coinvolte nell'esperienza soggettiva di sensazioni ed emozioni sono attive anche quando tali emozioni e sensazioni sono riconosciute negli altri: parliamo in questo caso di embodied simulation (simulazione incarnata). La stessa esperienza estetica sarebbe un processo a livelli multipli che eccede un'analisi puramente visiva dell'opera d'arte: grazie ai neuroni specchio e alla simulazione incarnata "empatizziamo" (in una fase ancora pre-cognitiva) con la sofferenza e la felicità altrui, leggiamo gli stati emotivi di un altro individuo dai suoi più piccoli gesti, simuliamo le azioni altrui e le intenzioni che stanno dietro queste azioni, animiamo gli ambienti fisici con cui entriamo in contatto.

Progetti esclusivamente visivi non considerano che facciamo esperienza di un edificio prima attraverso le nostre emozioni, le cui tracce neurologiche possono essere catturate tramite tecnologie di visualizzazione.

Gabriella Bartoli, Anna Maria Giannini e Paolo Bonaiuto hanno dimostrato che mentre la soddisfazione di una motivazione particolare è un'esperienza di utilità o di piacere (cibo, vestiario, riconoscimento sociale), soltanto la soddisfazione concomitante di più esigenze viene a correlarsi con quel particolare vissuto che è l'esperienza estetica. La sensazione provata è quella che Dante mette tra le labbra di Manfredi nel Purgatorio: "Quando s'ode

cosa o vede che tenga forte a sé L'anima volta, vassene il tempo e l'uom non se ne avvede." e che Goethe fa pronunciare a Faust: "Istante, sei così bello, fermati!".

Anche il tempio dorico, secondo **Wofflin**, può essere letto come uno spazio empatico che genera un'esperienza estetica universale: una colonna, ad esempio, non si limita a sostenere il peso del carico posto sopra di essa, piuttosto suggerisce una forza di contrasto che aspira verso l'alto in affermazione della vita.

Gli architetti del tempio, ma questo vale per ogni edificio, hanno anche anticipato l'intenzione di chi si muoveva al suo interno: se vedo delle scale voglio percorrerle, mentre una nicchia mi fa venire il desiderio di sedermi dentro di essa. L'invito implicito all'azione in molte situazioni architettoniche è una delle grandi scoperte di Kublai Khan mentre gioca con Marco Polo a scacchi: noi ci muoviamo nelle città perché le città si muovono in noi.

Se progettiamo un edificio senza tener conto della natura di coloro che lo abitano, stiamo ignorando le nostre responsabilità sociali. Molte città sono una testimonianza di ambienti privi di valori umani e della necessità di spazi sempre più empatici ed inclusivi. E questo vale anche per le città cercate quotidianamente dal nostro immaginario, distrutte dall'oblio della memoria perché mai descritte da un viaggiatore ad un imperatore o che stanno affiorando ora, mentre le stiamo raccontando.

LA REGGIA DI CASERTA MUSEO VERDE: PATRIMONIO STORICO ARTISTICO E PAESAGGISTICO PER LO SVILUPPO SOSTENIBILE DELLA SOCIETÀ

di Tiziana Maffei

DIRETTRICE DELLA REGGIA DI CASERTA

Il complesso della Reggia di Caserta è la testimonianza della volontà di Carlo di Borbone di sviluppare la prima monarchia in Italia di respiro europeo. Una corte di nuova fondazione nella campagna felix, tra il Vesuvio e il Volturno, poco distante da Napoli, capitale del Regno. Il raffinato re Carlo, figlio di Filippo V e di Elisabetta Farnese, coinvolse il celebre architetto **Luigi Vanvitelli**, noto all'epoca non solo per sapienza e rigore compositivo, ma per ingegno e concretezza costruttiva.

La Reggia di Caserta, nonostante le riduzioni di proprietà avvenute nel tempo, è un enorme complesso articolato nel **Palazzo Reale** di oltre 61.000 mq di superficie, il **Parco di 123 ettari**, il **Bosco di San Silvestro di altri 60 ettari**, l'**Acquedotto Carolino**, che ne percorre oltre 38 km, intercetta le acque delle sorgenti del Fizzo per riportarle al Palazzo con minimi salti di quota e infrastrutture maestosi come i Ponti della Valle di Maddaloni.

Il complesso nei suoi imponenti numeri di stanze, forniture, costi, manovalanza, attività produttiva attuata nel tempo, è un'opera territoriale, sociale ed economica. La straordinaria realizzazione, patrimonio Unesco dal 1997 insieme al borgo illuminista di San Leucio, è il cardine del sistema delle residenze reali che tra delizie e produttività segnò il Regno dei Borboni.

Un paesaggio culturale la cui trasformazione istituzionale in Museo Autonomo Statale di prima fascia, e il contestuale Piano commissariale del 2014 per la restituzione del complesso a destinazione esclusiva museale, educativa e formativa, hanno ormai

tracciato le indiscusse potenzialità per sperimentare una visione di museo al servizio della società e del suo sviluppo sostenibile.

Su questi presupposti l'attuale direzione ha orientato la visione di **Museo Verde**: un unicum nel quale il Parco è senza dubbio componente essenziale dei fragili ecosistemi da salvaguardare e potenziare. Così come l'adesione agli obiettivi di sostenibilità dell'Agenda 2030 crea il necessario terreno di ricerca per una gestione sostenibile che riconosca il ruolo culturale e socioeconomico del museo nel territorio.

Un percorso impervio considerando l'urgenza di evolvere sia la percezione interna della struttura nella missione contemporanea del museo, sia la percezione esterna di una collettività oggi assuefatta all'idea di Palazzo quale museo contenitore e di un Parco monumentale considerato surrogato degli standard di verde assenti nel territorio urbanizzato cresciuto senza altre alternative.

Gli elementi del Museo Verde sono costitutivi. Dal principio ispiratore dell'**acqua**, quale elemento di spettacolarità nel complesso di fontane ma soprattutto sapiente sistema idrico realizzato per: assicurare l'approvvigionamento delle funzioni necessarie alla gestione della comunità di corte; irrigare i terreni e impiantare attività produttive nel territorio come nel caso delle coltivazioni, dei numerosi mulini e delle seterie di San Leucio; ossigenare, con architettonici salti di quota, le profonde peschiere nelle quali si allevavano le specie ittiche per la tavola del re e il cui surplus veniva commercializzato con il marchio Casa Reale.

L'acqua garantì successivamente anche l'irrigazione del Giardino Inglese. Il giardino di paesaggio commissionato da Ferdinando e Carolina secondo la moda, introdotta dall'ambasciatore inglese Sir Hamilton, e realizzato dal giardiniere di origine sassone John Andrew Graefer. La composizione di un' area silvestre ad oriente, come passeggiata tra rarità botaniche, suggestivi scorci, romantiche rovine; e un'area coltivata a ponente, con la componente utilitaristica destinata alla produzione, esposizione, acclimazione, fu da subito il luogo ideale per far evolvere la disciplina botanica quale scienza moderna.

Lo studio e la riproduzione di specie vegetali da diffondere nei numerosi siti reali e nelle residenze aristocratiche del regno divennero in breve tempo non solo occasione di dialogo e diffusione scientifica con altri giardini e orti botanici europei, ma attività commerciale.

Riconoscere i valori fondanti di questo complesso e inserirli nella propria missione è essenziale per restituire alla contemporaneità l'identità del complesso della Reggia di Caserta.

Le **cinque funzioni primarie del museo nella Reggia di Caserta** si dilatano quindi in azioni che operano in prospettiva.

L'acquisizione non solo fisica ma immateriale, quale patrimonio di **conoscenza** interdisciplinare su collezioni il cui complesso sistema di relazioni non può più essere espresso dal singolo settore disciplinare.

L'esposizione quale modalità di fruizione in una dimensione sia fisica che digitale. Conservazione come attività di salvaguardia che opera ai sensi dell'art 29 del Dlgs 2004, e formi al contempo un'azione di cura fondata sulla responsabilità condivisa tra istituzione e comunità di riferimento.

Comunicazione come attività circolare fondata sulla partecipazione che può far emergere competenze e accrescere la necessaria consapevolezza della singola persona rispetto al proprio essere nel mondo.

Ricerca come il futuro nel quale recuperare l'unicità della visione umanistica e visione scientifica. Ricerca applicata, sperimentale, innovativa da potere essere da supporto imprescindibile dello sviluppo di questo formidabile attrattore culturale anche in termini di produttività in un quadro di sano partenariato pubblico – privato.

L'ambizione della Reggia di Caserta oggi è recuperare il valore proprio di paesaggio culturale, patrimonio dell'umanità, quale fonte d'ispirazione diretta e indiretta per la crescita di ogni persona all'interno della collettività.

AISTHESIS. SCOPRIRE L'ARTE IN TUTTI I SENSI

Sede della redazione e della direzione:

Museo Tattile Statale Omero - Mole Vanvitelliana

Banchina da Chio 28 - Ancona

sito www.museoomero.it

Editore: Associazione Per il Museo Tattile Statale Omero ONLUS.

Direttore: Aldo Grassini.

Direttrice Responsabile: Gabriella Papini.

Redazione: Monica Bernacchia, Andrea Sòcrati, Annalisa Trasatti, Massimiliano Trubbiani, Alessia Varricchio.

Registrazione e master: a cura di Matteo Schiaroli.

Voce: Luca Violini.